

М. Л. КАРАМАНОВА

Ростовская государственная консерватория (академия)

им. С. В. Рахманинова

УДК 78.08

ПРОЦЕССЫ ЖАНРОВЫХ И СТИЛЕВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ В СОЧИНЕНИЯХ ГИИ КАНЧЕЛИ 80–90-х ГОДОВ XX ВЕКА

Проблемы жанровых взаимодействий принадлежат к числу важнейших в художественной практике второй половины XX – начала XXI веков и находят широкое отражение в современном музыковедении. Это связано с тем, что на каждом этапе эволюции, по мнению М. Бахтина, «жанр постоянно обновляется, сохраняя при этом наиболее характерные узнаваемые черты» (цит. по: [7, с. 167]). Благодаря этому жанр приобретает способность отражать большой круг явлений, вторгаться в ранее неизвестные художественному творчеству стороны действительности, вбирать в себя новые идеи, по-иному раскрывать суть человеческого бытия, решать проблемы времени и пространства. При этом изменяются характер и методы синтезирования жанров. Как указывает Г. Калошина, «процессы синтеза зависят от широты и многообразия источников, способности композитора интегрировать элементы разных художественных систем, создавая их органическое слияние в некое новое качество, формируя новый жанр или же способствуя подвижно-нестабильному их соединению в полижанровом комплексе. Термин полижанровость¹ определяет взаимовлияние и различные сочетания признаков различных музыкальных и немusicalных сложных профессиональных жанров» [там же, с. 168].

Полижанровость есть синтез высшего порядка. Форма синтеза может быть полной (когда участвуют большинство жанровых признаков) и неполной (когда суммируются отдельные признаки). Важнейшая черта полижанровых сочинений – неповторимо индивидуальное своеобразие сочетаний их жанровых составляющих, что способствует воплощению разнообразных содержательных и концептуальных идей и позволяет гибко изменять конечную форму. Творчество Гии Канчели непосредственно связано с этими процессами. Композитор не всегда обозначает жанровую направленность своих сочинений, словно сомневаясь в правильности принятого решения². Но даже указывая жанр – симфония, опера, квартет, – автор не ограничивается им. Так, в опере «Музыка для живых» составляющими полижанрового комплекса являются средства синтетических музыкальных, театральных, литературных жанров, преломляются закономерности кинодраматургии, светоцветового шоу. В первом акте и финале сочи-

нения (сцены Старика с детьми) главенствует оратория: Стурра-либреттист поначалу был убежден в том, что пишет либретто «ораториальной» симфонии. Но текст оперы больше напоминает киносценарий, нежели традиционное либретто. Воздействие кино обнаруживается также в приёмах монтажа вербальных и музыкальных элементов, нарочитой кадровости сценографии. В сценических процессах взаимодействуют разные театральные системы. Особенности греческой трагедии с её триединством слова, музыки и поистине дионисийского танца соседствуют с гротескной экспрессионистической трагедией, условностью символистского театра, куда вторгается площадное карнавальное действо. Светоцветовое красочное оформление как самостоятельный компонент художественного процесса расставляет нужные акценты. Пародируя приём «театра в театре», Канчели включает во II действие «Музыки для живых» «вставную» оперу «Любовь и долг», смещая временные границы и накладывая XIX век на XVII-й. Опера как самостоятельная жанровая составляющая превращается, тем самым, в жанровое «вкрапление» или «отклонение» с возвращением к исходной «ораториальной симфонии». Для Канчели bel canto XVII века является символом красоты и гармонии. В сценографии использованы приёмы XIX века, в интонационных процессах – особенности оперы барокко.

Сценический процесс «Музыки для живых» калейдоскопичен и фрагментарен, каждая сцена представляет собой самостоятельный по сюжету, но открытый по драматургии эпизод. Ситуации из будущего сменяются эпизодами из других временных эпох.

В драматургическом процессе довлеют закономерности притчи. Автор намеренно отходит от конкретного изображения времени и пространства, стремится обобщить суть конфликта. Это наглядно проявляется в трактовке действующих лиц, которые не имеют имён, индивидуальных характеристик и лишены личностных качеств – Старик, Дети, Мальчик-поводырь, Женщина с Хлыстом, Офицер. События вставной оперы «Любовь и долг», будучи внешним действием исторической трагедии, являются внутренним действием для основного вербального уровня, представляющего глобальный конфликт

человеческой цивилизации – конфликт Добра и Зла как противостояния божественного и демонического, Жизни и Смерти, Войны и Мира, Истины и Лицемерия, который разворачивается в нескольких временных и пространственных пластах. Мифопоэтический континуум оперы ставит универсальные проблемы Бытия и исторического развития человечества, его Смерти и Бессмертия. Идея вложенности миров и пространств отражает сложность взаимодействия трёх основных уровней драматургии – *внутреннего, внешнего и символического*. Полихроничность и полипространственность сочинения, наличие образов-символов, аллегорических персонажей вовлекают в пространство жанрового синтеза «Музыки для живых» мистерию. И над всем этим огромным полижанровым полем царит театр абсурда как важнейшая культурологическая парадигма эпохи.

В Литургии «Оплаканный ветром» полижанровый синтез носит иной характер. Ведущее значение имеет жанр концерта, поскольку на первоначальный замысел оказал воздействие заказ Ю. Башмета. Развёрнутая партия альты демонстрирует безграничные возможности этого гениального солиста, создавая его неповторимый *исполнительский портрет*. Посвящение памяти музыковеда Г. Орджоникидзе, воспоминания и переживания, связанные с утратой друга, сказались на общем эмоциональном тоне сочинения, привнесении в него скорбных мотивов заупокойной службы и признаков *реквиема*. Молитвенные медитации духовного характера, связи с культовыми традициями грузинской церкви говорят о преломлении особенностей *литургии*. Мы имеем в виду не столько конкретные особенности богослужения, сколько использование литургической символики, тесно связанной с пониманием богослужения как «воспоминания» (анамнесиса). Поясняя литургическое священнодействие, св. Дионисий Ареопагит говорит, что оно совершается «в Его воспоминании». Это особое, вневременное воспоминание, не подчиняющееся логике бытия. В нём живут и прошлое, и настоящее, и будущее, как уже бывшее и вечно длящееся. Оно выходит за пределы антиномий «литургического времени», преодолевает и этим снимает «логику» бытия. В композиции развёрнут моноцикл, близкий традициям концертных симфонических поэм Ф. Листа, С. Франка, Р. Штрауса.

Иерархичны процессы синтеза в полижанровом комплексе «Стикса» для альты, хора и симфонического оркестра, которые присутствуют в этом сочинении на *вербальном, внутритематическом, композиционном уровнях, в масштабе целого*. В драматургии главенствуют темы Судьбы, Жизни и Смерти, Памяти, Творчества. Вербальный текст «Стикса» не является целостным художественным сочинением. Либретто композитор сочинял вместе

с режиссёром Робертом Стурра и его женой Дуданой, руководствуясь чисто фоническим звучанием слов. В результате возникли несколько смысловых блоков. *Первый* – культовый – включает названия храмов, монастырей, соборов Алаверди, Бетания, кафедральных соборов Греми и Сиони, молитвы и фрагменты ритуальных текстов. Они символизируют земной путь и воскрешение Господа Иисуса Христа, устанавливают самый масштабный *сакральный цикл* в контексте целого, включающий в себя *циклические круги истории и духовной жизни нации, жизненного цикла и мученического пути Художника-творца*. Второй блок – наименование исторических местностей Грузии (Vaios veli), имена народностей северной Грузии – Zagi. Фраза «Vaios veli» – долина Вайо (историческая местность) заимствована Канчели из его же песни с красноречивым названием «Родина, как Господь». *Третий блок* состоит из наименований разновидностей народных и ритуальных песен, духовных гимнов: «Lileo-lile», «Naduri» и др. Так, «Lileo-lile» – ритуальная песня, посвящённая Солнцу. *Четвёртый* включает *память рода* и родственных связей: мама, папа, бабушка, жена, ребёнок, внук, устанавливая мифологическую вертикаль жизненных кругов. *Пятый* обращён к картинам и явлениям природы, выступающим как мифологемы: хорошая погода, рассветает, смеркается, дальняя дорога, чистое небо, шелест травы. Они символизируют циклы времени суток, противопоставление «горнего» и земного «дольного», мифологему Пути. В *Шестой* включены имена недавно ушедших из жизни и ныне живущих сокровенных друзей³, а также их исторических предшественников. В *Седьмой* вошли тексты молитв «Хвала Господу» и «Хвала Богородице», строки из поэмы грузинского поэта Галактиона Табидзе: «Ветер дует! Где ты?». Также присутствуют краткие словосочетания «колокол звонит», «одинокая душа». В конце появляется законченный фрагмент текста, который сводит все блоки в единое смысловое целое – монолог аллегорического персонажа Время из «Зимней сказки» Шекспира. Это необходимо для раскрытия идеи вечно текущего изменчивого времени, взаимосвязей сакральных и профанных процессов.

Данные блоки распределены по всей композиции сочинения. Только имя Альфреда Шнитке выделено в самостоятельный эпизод. В результате формируются три драматургических уровня: *символический – вневременной* (молитвы, строки Шекспира), *внутренний* – время переживания (блок имён и семейные термины близких, блок фраз из текстов других авторов – переключки художников разных эпох), *блок внешнего мира* – фразы о силах природы и географические названия. Медиатором, связывающим всё и вся, становятся имена монастырей и храмов. Эти блоки слов-понятий-смысловых сгустков



словно проносятся в памяти человека, оказавшегося перед Всевышним в День Страшного Суда.

Стилевые константы (стереотипы) различных эпох являются основой музыкально-тематических процессов. Прежде всего, это народно-жанровые элементы грузинского происхождения. Большое значение имеют барочные риторические фигуры, выполняющие также функции музыкальных символов – *lamento*, *circulato*, мотивы креста, распятия, зова, сожаления, *rassus duriusculus*, фуги. В связи с литургическим пластом значительное место занимают культовые истоки – протестантские, григорианские, грузинские хоралы и гимны, псалмодический речитатив. Разнообразное значение приобретают классические элементы: героические тираты, фанфарные, виртуозные гаммообразные и трезвучные комплексы, олицетворяющие агрессивное начало, а также классическая кантилена – символ идеала и красоты. Романтический комплекс лирических переживаний олицетворяет прощание с прошлым. Сложноконструктивные элементы музыкального языка (инструментально-конструктивный комплекс двенадцатиступенной хроматической тональности, приёмы алеаторики, музыки тембров, сонористики, микрохроматики) являются способом огротесковывания всех предыдущих стереотипов или же самостоятельно символизируют образы злых сил.

На композиционном уровне идёт синтез принципов образования различных музыкальных форм. Важное значение приобретает импровизационность, присущая грузинской традиции. Свободный интонационно-тематический поток при детальном рассмотрении обнаруживает синтез закономерностей вариационного цикла (монотематичность), сонатного аллегро и сонатного цикла. Это указывает на присутствие в «Стиксе» принципов формообразования, характерных для моноцикла, что роднит его с симфонической поэмой. В композиции присутствуют также черты *множественного* рондо⁴ с четырьмя рефренами за счёт периодических повторов четырёх основных комплексов (лейтмотивы Фатума, молитвы-прошения, страдания, креста), каждый из которых относительно остальных берёт на себя функцию рефрена.

Третий уровень в масштабе целого – полижанровый – связан с синтезом средств кинематографии, реквиема, кантаты, концерта, симфонической поэмы, визуальных картин. Влияние кинодраматургии проявляется в кинематографических наплывах разделов и эпизодов, в микрокадрах процесса и приёмах монтажа в формировании текста, в комбинаторике музыкальных элементов оркестра и хора.

Важным составным жанром является кантата, которая в XX веке сливается с ораторией, симфонией, музыкой к драматическим спектаклям и фильмам («Александр Невский» С. Прокофьева). В Четырнадцатой симфонии Д. Шостаковича син-

тезированы черты кантаты, симфонии и вокального цикла. Аналогичные процессы обнаруживаются в «Пляске мёртвых» А. Онеггера. Образ-символ Смерти у Онеггера предвосхищает Фатум «Стикса». Кантате «Огненный замок» Мийо «Стикс» близок по скорбно-трагическому тону, наличию черт Реквиема (см.: [7]). Сакральное и профанное начала взаимодействуют уже в литературном тексте «Стикса». Духовную линию прочерчивают ритуальные песни («Lileo-Lile»), ряд фраз из Апокалипсиса («Настанет день», «Этот день настанет»), молитвы «Хвала Всевышнему», «Хвала Божьей Матери». Светская линия проводится через тексты и напевы грузинских народных песен («Naduri», «Odi», «Odoia»), бытовую музыку из кинофильмов («Чито-гврито»). Трагический эмоциональный тонус, фрагменты поминальных текстов и заупокойных молитв, главенство темы Смерти подтверждают присутствие жанра реквиема. Фатум Канчели в «Стиксе» так же грозен и страшен, как *Dies irae* в Реквиеме. Как в поминальной молитве, вспоминаются имена умерших друзей, родственников и родителей. Композитор с горечью отмечал в своих интервью, что вся музыка последних лет похожа у него на Реквием. Это – результат вынужденной эмиграции, невозможной потери горячо любимой Родины. Перечисления храмов и монастырей Грузии вместе с молитвами и культовыми напевами рождают аналогии с литургией. Вся Церковь, земная и небесная, воплощается в Литургии. Её участники являют небесные силы в их «великом и страшном» служении, о чём поётся в Херувимской песне: «Мы, херувимов тайно изображающие». Литургические образы, не являясь, по сути, архетипом, по своей антиномической природе обладают его силой. Изображение храма всегда включалось в литургическое действие, мистически показывая единение неба и земли. По учению Симеона Солунского, священные изображения Спасителя, Богоматери, святых и апостолов на алтарной преграде означают пребывание Христа на небе со своими святыми и присутствие его здесь, среди нас. Внутреннее устройство храма тоже имеет «напоминательное» назначение: алтарь указывает на второе пришествие Его, когда Он придёт со славою судить живых и мёртвых. Боль и тревогу за судьбу народа автор воплощает в образе-символе Рока-Смерти, в картинах Апокалипсиса и Страшного Суда.

Фактурные процессы в этом сочинении выстраивают мифологическое горнее пространство, символизирующее грузинскую мифологию. Моделируя пространство за счёт распределения звуковых объектов, современные композиторы мыслят его в роли полноправного «участника» концепции музыкального содержания. Всплески динамики сочинения, контрасты *solo* и *tutti*, внезапные срывы мелодической линии в момент кульминации

ассоциируются также с реальным горным пейзажем Грузии – Родины Канчели. Пространство Жизни и Смерти, мир мёртвых и мир живых как бы встроены друг в друга с помощью образа реки Стикс, которая одновременно является и мифическим существом, и рекой, символом реки Времени и реки Памяти. Её олицетворением, своеобразным проводником из одного мира в другой, из прошлого в настоящее выступает партия альты – образ-символ Художника-Творца. Он – хранитель генетической Памяти нации и, как медиатор, соединяет бытие и инобытие, прошлое и настоящее, Жизнь и Смерть, Пространство и Время. Тембр альты, удивительно «живого», «человеческого» инструмента, помогает раскрыть внутренний мир художника, тайны его исповеди перед Творцом. Строки покаянной молитвы «Господи, прости мне грехи мои» помещены после фразы «Настанет день, этот день настанет» из *Dies irae* Апокалипсиса. Наличие масштабной партии альты, стержня драматургии, указывает на жанр необычного, синтетического концерта для альты в диалогах с хором и оркестром, концерта-симфонии, воссоздающего принципы «совмещённого иерархического моноцикла» Канчели (термин Г. Калошиной [7]). Канчели находит в «Стиксе» отличный от своих симфоний принцип организации процессов развития: синтез всех тематических комплексов хора и оркестра в едином мелодическом потоке партии альты.

В результате множественного интонационно-тематического синтеза в сочинениях Канчели возникает полимодальный интертекст⁵. Идея интертекстуальности прослеживается у Канчели на вербальном и интонационно-тематическом уровнях, что продемонстрировано при анализе «Стикса». В тексте «Музыки для живых» смонтированы фрагменты на итальянском, русском, английском, немецком, грузинском, древнем шумерском языках, развивается процесс контаминации различных источников. Эпизоды вакханалии заимствованы из мифа о гибели Орфея, растерзанного вакханками. Мотивы элевсинских мистерий, культ богини плодородия Деметры и её дочери Персефоны олицетворяют в либретто идею круговорота Жизни и Смерти, Смерти и Возрождения. В различных вариантах обыграна ситуация «жизни после смерти». Основные мотивы либретто несут в себе поэтику литургических драм Средневековья. В первоначальном варианте текст оперы «реставрировал» фрагменты Евангелия от Матфея с репликами толпы в сценах суда и распятия Христа: «заклеймите, избейте, убейте, сожгите его». Барочные константы прослеживаются в номере «Трагическая пауза» и финале оперы. Музыкальный интертекст характеризует обилие протестантских, григорианских хоралов, национально-грузинских молитв и гимнов, идиомы псалмодического речитатива в синтезе с

особенностями оперного *bel canto*, итальянской песенности, разнообразно трактованными вальсами, маршами, фанфарными комплексами.

Литературными источниками кантаты «Светлая печаль» послужили строки из финала второй части «Фауста» И. Гёте (хор ангелов), стихотворений А. Пушкина «Деревня» и любимого композитором поэта Г. Табидзе, текст Сонета 129 и фрагменты пьес У. Шекспира («Антоний и Клеопатра», «Бесплодные усилия любви»). Композитор соединяет наиболее значимые фрагменты, полагая, что «в каждом слове великого поэта, словно океан в капле, отражён огромный мир. Оно могло бы дать “материал для целой симфонии”» [4, с. 201]. Монтаж текстов даёт возможность ощутить особую важность и неисчерпаемость отдельной детали, тем самым создаёт необходимое пространство для включения музыки. «И каждый найдёт здесь что-то близкое себе «у нас в Грузии, и в Германии, и в России» [там же]. В первом эпизоде использованы строки Г. Табидзе «Молю тебя... Защити их своими крыльями». В этом стихотворении запечатлено обращение к Солнцу. Олицетворяя тепло, радость жизни, оно является символом природного света как Божьего творения, в христианстве символизирует сакральный свет и образ Господа. Это важнейший смысловой стержень кантаты, воплощённый композитором в финальном шестом эпизоде. Второй раздел, раскрывающий концепты Веры, противоречия жизненного пути человека, основан на фрагментах стихотворения И. Гёте: «Умри и возродись! Страдание и радость... Надежда и Вера... Ночь становится светлее... Всё светлее, всё светлее... Играйте, дети». Ассоциации с молитвой о спасении души порождают внутренние связи образов скорби с ликованием, прощание с земной жизнью и надеждой на возрождение к Жизни после Смерти, в широком религиозном смысле – картину борьбы Тьмы со Светом Веры. В четвёртом эпизоде эту линию продолжают мысли о мистическом таинстве бытия из сонета Шекспира: «Все этот мир прекрасно знают, по-настоящему же не ведает никто». Пятый эпизод вводит строки о предназначении Художника-творца из «Деревни» А. Пушкина: «Если б голос мой умел сердца тревожить». Так в «Светлой печали» сконцентрированы ведущие темы творчества композитора: Жизни и Смерти, Веры, Надежды, Бытия и Инобытия, роли Художника-творца. Сакральные мотивы тесно сплетаются с профанными. Музыкальный строй сочинения близок ораториальным эпизодам «Музыки для живых».

При этом Канчели – композитор, в творчестве которого ясно ощущается национальное начало. Не используя подлинных грузинских мелодий, он выражает дух народных традиций в интонационном строе мелоса, в гармонии, голосоведении, ритмических структурах. В «Стиксе» и «Светлой печали»



ли» Канчели воплощены элементы плачей и причитаний, напоминающие всхлипывания, рыдания, включающие свободную декламационность. В одном из голосов многоголосия часто повисают мелодические «бурдоны», которые варьируются посредством опевания или орнаментики. Композитор использует диссонансирующие системы интервалов и аккордов нетерцовой структуры, движение голосов параллельными квинтами и квартами, трезвучиями. Так, секунда и кварта в «Стиксе» выполняют функцию лейтинтервалов, пронизывают мелодический строй альта, хора, партии духовых и струнных инструментов.

Таким образом, процессы синтеза в сочинениях Г. Канчели «Музыка для живых», «Оплаканный ветром», «Светлая печаль», «Стикс» иерархичны. Их характеризует полижанровость в масштабе произведения в целом, поливалентная интертекстуальность стилевых процессов на вербальном и музыкально-тематическом уровнях. Композитор так организует взаимодействие, что возникающий оригинальный жанровый гибрид производит впечатление единого синтетического целого, проникнутого типично канчелиевской искренней интонацией печали, гибкой трактовкой национальных традиций и присущей автору сакральностью мироощущения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ На наш взгляд, полижанровость – всеобъемлющий термин, позволяющий объединить в единую систему большинство терминов в области жанрового взаимодействия, предложенных О. Соколовым, И. Налётовой, М. Лобановой, Л. Раппопорт, О. Скребковой-Филатовой, М. Арановским, А. Цукером.

² Таковы «Светлая печаль» для двух солистов-мальчиков, хора мальчиков и большого симфонического оркестра, «Оплаканный ветром» для большого симфонического оркестра и солирующего альта, метацикл из «Молитв» для квартета («Ночные молитвы») для струнного квартета и магнитофонной записи и др.).

³ Альфред Шнитке, Авет Тергерян, Гиви Орджоникидзе, Георгий Алекси-Месхишвили, Резо Габриадзе, Сулхан Насидзе, Теймураз Чиргадзе, Тито Калатозишвили.

⁴ Множественное рондо имеет два или несколько рефренов, которые выступают как эпизоды в отношении друг друга, помимо наличия иного эпизодического материала.

⁵ А. Денисов считает, что «интертекстуальность может охватывать разные компоненты музыкального произведения. Так, в опере она затрагивает и музыкальное решение, и словесный текст (либретто), и сюжетно-драматургическую организацию» [2, с. 10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Деканосидзе Н. Опера «Музыка для живых» Канчели – Стуриа // *Музыковедение*. 2010. № 1. С. 47–51.

2. Денисов А. Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк. СПб: РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. 46 с.

3. Денисова З. Вокально-симфонический цикл «Светлая печаль» Г. А. Канчели (анализ вербального текста) // *Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание: сб. мат.-лов и ст. междунар. заочн. науч.-практ. конф.* / гл. ред. И.В. Безгинова. Челябинск: ЮУРГИИ им. П.И. Чайковского, 2013. С. 86–91.

4. Зейфас Н. Гия Канчели в диалогах с Натальей Зейфас. М.: Музыка, 2005. 587 с.

5. Зейфас Н. Песнопения: о музыке Г. Канчели. М.: Сов. композитор, 1991. 277 с.

6. Калошина Г. Драматургические процессы и проблема цикла в симфониях Ги Канчели // *Памяти учителей*. Ростов н/Дону: РГК, 1995. С. 109–119.

7. Калошина Г. Проблемы синтеза искусств и жанровых взаимодействий во французской опере, оратории и кантате XX столетия // *Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве*. Ростов н/Дону: РГК, 2009. С. 164–176.

8. Караманова М. «Стикс» Г. Канчели как полижанровое сочинение // *Вестник Адыгейского государственного университета*. 2012. Вып. 2 (99). С. 360–364.

9. Тиба Дз. Методика интертекстуального анализа и музыка Альфреда Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается: из сбораний «Шнитке-центра» / Моск. гос. ин-т музыки им. А. Г. Шнитке. М., 2003. Вып. 3. С. 181–187.

REFERENCES

1. Dekanosidze N. Opera «Muzyka dlya zhivyykh» Kancheli-Sturua [Opera “Music for the Living” by Kancheli and Sturua]. *Muzykovedenie* [Musicology], 2010, no. 1, pp. 47–51.

2. Denisov A. *Intertekstual'nost' v muzyke: issledovatel'skiy ocherk* [Intertextuality in Music: a Research Essay]. St. Petersburg: Russian State Pedagogical A. I. Herzen University, 2013. 46 p.

3. Denisova Z. *Vokal'no-simfonicheskiy tsikl “Svetlaya pechal”* G. A. Kancheli (analiz verbal'nogo teksta) [Giya

Kancheli's Vocal-Orchestral Cycle “Light Sorrow” G. A. Kancheli (Analysis of the Text)]. *Hudozhestvennoe proizvedenie v sovremennoy kul'ture: tvorchestvo – ispolnitel'stvo – gumanitarnoe znanie: sb. mat-lov i st. mezhdunar. zaochn. nauch.-prakt. konf.* [The Work of Art in Contemporary Culture: Art – Performance – Humanities: Compilation of Materials and Articles from the International Scholarly-Practical Conference]. Chief Editor I. V. Bezginova. Chelyabinsk: South Urals State P. I. Tchaikovsky Institute for the Arts, 2013, pp. 86-91.



4. Zeyfas N. *Giya Kancheli v dialogakh s Natal'ey Zeyfas* [Giya Kancheli in Dialogues with Natalia Zeifas]. Moscow: Muzyka Press, 2005. 587 p.

5. Zeyfas N. *Pesnopeniya: o muzyke G. Kancheli* [Chants: About the Music of Giya Kancheli]. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1991. 277 p.

6. Kaloshina G. Dramaturgicheskie protsessy i problema tsikla v simfoniakh Gii Kancheli [Dramatic Processes and Issues of the Cycle in Giya Kancheli's Symphonies]. *Pamyati uchiteley* [In Memory of the Teachers]. Rostov-on-Don, 1995, pp. 109–119.

7. Kaloshina G. Problemy sinteza iskusstv i zhanrovyykh vzaimodeystviy vo frantsuzskoy opere, oratorii i kantate XX stoletiya [Issues of Synthesis of the Arts and Interactions of Genre in 20th Century French Operas, Oratorios and Cantatas].

Sovremennye aspekty hudozhestvennogo sinteza v muzykal'nom iskusstve [Modern Aspects of Artistic Synthesis in the Art of Music]. Rostov-on-Don, 2009, pp.164–176.

8. Karamanova M. "Stiks" G. Kancheli kak polizhanrovoe sochinenie ["Styx" by Giya Kancheli as a Poly-genre Composition]. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta* [Adygei State University Herald], 2012, issue 2 (99), pp. 360–364.

9. Tiba Dz. Metodika intertekstual'nogo analiza i muzyka Al'freda Shnitke [Methodology of Intertextual Analysis and the Music of Alfred Schnittke] *Al'fredu Shnitke posvyashchaetsya: iz sobraniy «Shnitke-centra»* [Dedicated to Alfred Schnittke: from the Collection of the "Schnittke Centre"]. Moscow State Alfred Schnittke Institute of Music. Moscow, 2003. Issue 3, pp. 181–187.

Процессы жанровых и стилевых взаимодействий в сочинениях Гии Канчели 80–90-х годов XX века

В статье рассматривается иерархия процессов жанрового синтеза в сочинениях Гии Канчели «Музыка для живых», «Светлая печаль», «Стикс», «Оплаканный ветром». Их характеризует полижанровость целого как результат взаимодействия ряда старинных и современных внемузыкальных (связанных с театром, кино, литературой) и музыкальных (светских и духовных) жанров. В «Музыке для живых» синтез оперы, оратории, философской поэмы, притчи, мистерии дополнен закономерностями романтического, символистского, экспрессионистского театров, театра абсурда, кинодраматургии, светоцветового шоу. Вербальный ряд «Стикса» обра-

зуют восемь блоков, где контаминируются сюжетные мотивы универсальных и национальных мифов, фрагменты молитв, изречений, цитат; фразы, слова, имена, понятия. В музыке соединены жанровые признаки концерта, симфонической поэмы, оратории, заупокойной литургии, мистерии. Сочинение формируется как *поливалентный интертекст*. Его образует *монтажно-комбинаторный* калейдоскоп стилевых клише XVII–XX веков в синтезе с *национальными культовыми и фольклорными пластами*.

Ключевые слова: Гия Канчели, музыка XX века, оратория, мистерия, притча

The Processes of Genre-Related and Stylistic Interaction in the Compositions of Giya Kancheli from the 1980s and 1990s

The article examines the hierarchy of processes of synthesis of genres in the compositions by Giya Kancheli "Music for the Living," "Light Sorrow," "Styx" and "Mourned by the Wind." They are characterized by a combination of several genres in the integral whole as the result of the interaction of a number of historical and modern extra-musical genres (connected with theater, cinema and literature) with musical ones (both secular and sacred). In the "Music for the Living" the synthesis of opera, oratorio, philosophical long poem, parable and mystery are complemented by regular features of the Romantic, Symbolist and Expressionist theaters, the theater of the absurd, cinematic dramaturgy and light-color show. The text in "Styx" is comprised

of eight blocks, in which there is an erosion of motives of the subjects of universal and national myths, fragments of motives, dictums and quotations, as well as phrases, words, names and concepts. The music combines the genre features of the concerto, symphonic poem, oratorio, liturgy for the dead and mystery rite. The composition is formed as a *polyvalent intertext*. It is formed by a *assembled combinatorial* kaleidoscope of stylistic clichés from the 17th – 20th centuries in synthesis with *national, cult and folklore strata*.

Keywords: Giya Kancheli, 20th century music, oratorio, mystery, parable

Караманова Марина Леонидовна

аспирантка кафедры истории музыки

E-mail: karaman86@yandex.ru

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

Marina L. Karamanova

Post-graduate student at the Music History Department

E-mail: karaman86@yandex.ru

Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory

Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don

